唐宋“雅、清、燕”三乐辨析

郑祖襄

雅、清、燕三乐，是自隋唐以来历史上每每提及且具有音乐品种性质的三种音乐，其历史下限可以延至宋末。唐宋各种文献对此或多或少有所涉及，总是时代变迁，音乐不可同日而语，文本记载也就存在各自的看法。历史记载延伸到近代音乐史学，因为关系到唐宋音乐史实，雅、清、燕三乐仍然是当代学者所注目的焦点。

一个历史上尚未清楚的公案，即便是众说纷纭，也是事出有因——是非曲直，唯后人深察之。

一、先贤之说及今人之研究

北宋沈括（1031—1095）《梦溪笔谈》（卷5）曰：

外国之声，前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合著，自此乐奏全失古法。以先王之乐为“雅乐”，前世新声为“清乐”，合胡部者为“宴乐”。①

沈括面对的是“全失古法”的北宋时代音乐，他从历史渊源出发界定出“雅、清、燕”三乐。比沈括稍晚的陈旸，在《乐书》“乐图论”的乐器中分“雅”、“胡”、“俗”三部。陈旸对“俗部”作了这样的解释：

俗部之乐，犹九流杂家者流，非朝廷所用之乐也。存之不为益，去之不为损，民间用之。虽无害于事，然方响十六为一架，杂用四清之声，适足以使民之心淫矣。郑卫之音也，欲民之移风易俗难矣。欲用之，去四清以协律可也。②

虽然说，“清乐”和“俗乐”的概念是有些差别，但沈括和陈旸均是采用三分法，除去“雅”、“胡”、“清”就等同于“俗”了。后来的学者也是基于这样的认识来讨论问题的。

当代日本学者岸边成雄依据刘贶《太乐令壁记》、徐景安《乐书》等材料，对唐代音乐由雅、胡、俗三部发展为雅、俗二部的情况做出推断：

……玄宗朝人刘贶的《太乐令壁记》（《玉海》卷105及其他引），是《通典》“乐”的原来依据，甚至结构或许文章都相似……

据这些相当丰富的诸史料，唐代前半的音乐大势可以约略窥知。若一言蔽之，唐初雅乐之大复兴，实际只是其形式；南北朝以来大举流入的胡乐越愈隆盛以致于极，给予雅乐影响而有二部伎之类的出现，同时压倒俗乐之清乐，掌握了当时音乐界的霸权。而一进入玄宗朝，清乐受到玄宗的特别庇护，在所谓法曲之名下转盛，与胡乐对抗流行，此即唐代前半的大势。

……但若据仅有的史料推测当时的大势，则至玄宗朝胡乐与俗乐的对立已经消失，可以认为胡俗两乐在俗乐之名下融而为一。最能反映这一点的是唐末人徐景安的《乐书》。这就是本书没有像《太乐令壁记》所见那样，把音乐区别为正乐五种及四夷乐五种，而仅把音乐大别为“雅俗二部”……③

用这样的角度宏观地观察唐代音乐的演

① 中央民族学院艺术系文艺理论组《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，人民音乐出版社1979年版，第61页。

② （宋）陈旸《乐书》卷133“俗部序”，《四库全书》文渊阁本，上海古籍出版社1987年影印。

③ 〔日〕岸边成雄《唐代音乐文献解说》，原载《东洋音乐研究》第1卷第1号（1937年），秦序译，载《交响》1987年第1期。

变，半个世纪以来似乎很少有学者涉足。但是如果仅仅以唐宋这几种文献的记载，有的又只是佚文，来判断这样的问题，疑问是存在的。

二、隋初雅、清、燕三乐

从历史现象分析，雅、清、燕三乐在东晋十六国时期已经形成。东晋南渡之后，清商乐在南方逐渐形成。而五胡十六国时期的北方，龟兹乐、西凉乐、疏勒乐、康国乐、安国乐、天竺乐、高丽乐等已陆续传入中原。这些后来被概括为“燕乐”（《隋书·音乐志》）。由于南北阻隔，交流受到限制，清乐和燕乐相对立的局面已经形成。

从严格的理论概念上说，“雅、清、燕”的分类并不是在同一的逻辑标准之下。“雅”只是和“俗”相对，这是以音乐性质上来分，“雅”是礼乐制度音乐，“俗”是娱乐音乐；“清”和“燕”都是“俗乐”，这是以音乐的民族成分来分，“清”是指南朝传承下来的清商乐，“燕”是指北朝以来的胡乐。所以，“雅、清、燕”的分类，逻辑上存在不合理的地方。前贤既然已经这样划分，现今也就按照这样的理解来讨论问题。

隋文帝杨坚统一南北后，“雅、清、燕”汇集宫廷，它们之间宫调上的矛盾在公元582年开始的“开皇乐议”上暴露出来：

开皇二年，齐黄门侍郎颜之推上言：“礼崩乐坏，其来自久。今太常雅乐，并用胡声，请冯梁国旧事，考寻古典。”高祖不从，曰：“梁乐亡国之音，奈何遣我用邪？”是时尚因周乐，命工人齐树提检校乐府，改换声律，益不能通。俄而柱国、沛公郑译奏上，请更修正。于是诏太常卿牛弘、国子祭酒辛彦之、国子博士何妥等议正乐。然沦谬既久，音律多乖，积年议不定……

又诏求知音之士，集尚书，参定音乐。译云：“考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时，有龟兹人曰苏祗婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声……”译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓“均”也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合……④

可以说，雅、清、燕三乐并立的情况是在隋朝统一的历史背景下形成的。它们在音乐功用上有所不同，音乐形态上也各自相异。《隋书·音乐志》的记载还透露出这样一种情况，就是郑译根据苏祗婆“五旦七调”创制的八十四调，结果是“旋转相交，尽皆和合”。

郑译创制的乐理，是把“雅、清、燕”三乐的乐理统一起来，这一点宋元人很清楚。《辽史·乐志》云：

自汉以来，因秦、楚之声置乐府。至隋高祖诏求知音者，郑译得西域苏祗婆七旦之声，求合七音八十四调之说，由是雅俗之乐，皆此声矣。⑤

沈括对此却有批评。《梦溪笔谈》（卷5）说：

五音：宫、商、角为从声，徵、羽为变声。……隋柱国郑译始条具七均，展转相生，为八十四调，清浊混淆，纷乱无统，竟为新声。自后又有犯声、侧声、正杀、寄煞、偏字、傍字、双字、半字之法。从、变之声，无复条理。⑥

毫无疑问，郑译乐理的产生，是应宫廷音乐“雅、清、燕”三乐并用的音乐实践所需，它在当时的现实意义和历史意义都不能轻估。

从隋文帝平陈（589）到北宋建立（960），将近四百年；又从北宋到南宋末（1279），约三百多年。“雅、清、燕”三乐随着历史的变迁，发生了种种变化。历史文本处在不同时期，从不

④（唐）魏徵等撰《隋书·音乐志》卷14，中华书局点校本1973年版，第345—347页。

⑤（元）脱脱等撰《辽史·乐志》卷54，中华书局点校本1974年版，第885页。

⑥同注①，第80页。

同角度、不同方面上记录到这样的史实，也反映出著作者观念的差异。

三、《唐会要》"天宝十三载改诸乐名"

历史记载往后的推移，就是北宋王溥的《唐会要》。对《唐会要》的成书，宋代李焘《续资治通鉴长编》记载：

（宋太祖建隆二年，正月）监修国史王溥等上《唐会要》一百卷。唐德宗时，苏冕始撰《会要》四十卷，武宗时，崔铉又续四十卷。溥等于是采宣宗以降故事，共勒成百卷。[7]

以时间推之，唐德宗（780—805年在位）及德宗以前之事，当是苏冕所撰。《旧唐书·苏冕传》曰："冕缵国朝政事，撰《会要》四十卷，行于时。"[8]《新唐书·艺文志》载有"苏冕《会要》四十卷"[9]。可见苏冕所撰《会要》曾单独刻版印行。其中唐玄宗在位期间（712—756）的事情，自然也是苏冕所撰。《唐会要》卷33"诸乐"中记载了"天宝十三载改诸乐名"[10]，共记录了14个宫调、214个曲调，是研究唐代音乐难得的珍贵史料。岸边成雄就这条史料，对雅、清、燕问题做出这样的推断：

不过在天宝十三载，设定了专用于俗乐的二十八调制度，同时许多胡乐曲改为中国名……这样，胡乐和俗乐以这一年为界，在制度上、形式上均成为同一的东西，这在记录上的表现，便是达到为俗乐一种所满占的地步。这便是雅胡俗向雅俗两立推移的经过……[11]

黄翔鹏先生看法明显与此不同，他说：

岸边成雄就根据这个材料说当时的二十八调还没形成，其实这只是个礼仪时用的节目单，只是一小部分曲目。[12]

拜读岸边成雄上述的分析，他把《唐会要》、《太乐令壁记》、《历代乐议》作为从盛唐到晚唐不同时期记录唐代音乐的一种历史文本，由此得出"雅胡俗向雅俗两立推移"的结论。尚觉疑义的是，音乐文化的发展就整个社会而言，存在不同文化层次和不同文化区域的差异，在接受外来音乐时也同样存在这样的差异。历史文本所反映的史实往往是一个侧面、或者是一个层面。《唐会要》这条记载反映的是整个唐代社会音乐发展的一般现象，还是玄宗朝宫廷音乐一时的现象？历史文本又有无倾向性？这是可以进一步讨论的。

四、唐玄宗和开元天宝时期音乐

唐代音乐到了玄宗开元天宝时期，可以说得到了极度发展，辉煌之中处处显现唐王朝奢靡之风。这些都与唐玄宗本人有着极大的关系。唐玄宗本是一位有音乐天分、多才多艺的皇帝，即位后勤于朝政，没有因为自己的爱好而贪图音乐歌舞的享受。相反，针对当时朝中的奢华生活，他为整肃朝纲，曾予明令禁止：

（开元）二年……七月乙未，焚锦绣珠玉于殿前。戊戌，禁采珠玉及为刻镂器玩、珠绳帖繡服者，废织锦坊。……八月壬戌，禁女乐……[13]

即便是他后来深爱的"胡乐"，开元初也同样遭到禁令：

开元元年十二月己亥，禁断泼寒胡戏……[14]

唐玄宗前期的勤政，使唐王朝迈进了开元天宝的盛世，也赢得了史家的称赞。天宝之后，在盛世的背后玄宗的治政也渐渐松懈，个人喜好也渐渐恣意扩大。这样，潜在的民族矛盾、阶级矛盾，以及社会各种矛盾都逐渐产生并加深。无论怎样讲，社会矛盾的激烈有非常深刻内在的政治、经济、军事等方面的原因，但不能否认的是，唐玄宗个人欲望的扩张，致使朝政腐败，促使了这些矛盾的加深和激化。

---

⑦ 中华书局点校本1979年版，第39页。

⑧ （后晋）刘昫《旧唐书·苏冕传》卷189下，中华书局点校本1975年版，第4977页。

⑨ （宋）欧阳修、宋祁《新唐书·艺文志》卷59，中华书局点校本1975年版，第1563页。

⑩ （宋）王溥《唐会要》，中华书局排印本1955年版。

⑪ 同注③。

⑫ 黄翔鹏《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》，载《乐问》，中央音乐学院学报社2000年版。

⑬《新唐书·玄宗本纪》卷5，第123页。

⑭《旧唐书·玄宗本纪上》卷8，第172页。

《新唐书·玄宗本纪》评述:

赞曰:……开元之际,几致太平,何其盛也!及侈心一动,穷天下之欲不足为其乐,而溺其所爱,忘其所可戒,至于窜身失国而不悔。考其始终之异,其性习之相远也至于如此。可不慎哉!⑮

音乐歌舞,可以说是唐玄宗个人喜好中最重要的一方面,甚至可以说是他贪图享乐的主要途径。并且,他又是如此地对"胡乐"沉迷,对华夏音乐"冷淡"。《羯鼓录》曰:

上洞晓音律,由之天纵,凡是丝管,必造其妙,若制作诸曲,随意而成,不立章度,取适短长,应指散声,皆中点拍;至于清浊变转,律吕呼召,君臣事物,迭相制使,虽古之夔、旷,不能过也。尤爱羯鼓玉笛,常云八音之领袖,诸乐不可为比。……

上性俊迈,酷不好琴,曾听弹琴,正弄未及毕,叱琴者出曰:"待诏出去。"谓内宫曰:"速召花奴,将羯鼓来,为我解秽!"⑯

唐玄宗对羯鼓的爱好,《羯鼓录》中也有生动、具体的描述:

其音主太簇一均,龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之,次在都昙鼓、答腊鼓之下,鸡娄鼓之上。……诸曲调如太簇曲《色俱腾》、《乞婆娑》、《耀日光》的等九十二曲铭,玄宗所制(其余徵羽调曲,皆与胡部同。故不载)。……尝遇二月初,诘旦,巾栉方毕,时当宿雨初晴,景色明丽,小殿内庭,柳杏将吐,睹而叹曰:对此景物,岂得不为他判断之乎!左右相目,将命备酒,独高力士遣取羯鼓。上旋命之,临轩纵击一曲,曲名《春光好》。神思自得。及顾柳杏,皆已发拆,上指而笑谓嫔御曰:此一事不唤我作天公,可乎?嫔御侍官,皆呼万岁。又制《秋风高》,每至秋空迥彻,纤翳不起,即奏之,必远风徐来,庭叶随下。其曲绝妙入神,例皆如此……⑰

这里提到的玄宗所制的92首羯鼓曲,在《羯鼓录》"后录"的"诸宫曲"中也有记载,"诸宫曲"的太簇宫、太簇商、太簇角共载88曲,缺6首,可能与作者南卓"后录"晚写的原因有关。这88首中,见于《唐会要》的有太簇宫10首、太簇商8首、太簇角4首(《唐会要》载入太簇羽)。这说明天宝十三载供奉的乐曲与唐玄宗自己作曲的作品有非常密切的联系。

唐玄宗钟爱玉笛,在唐人笔记中也同样绘声绘色;唐玄宗喜好神仙,释、道均是他所信,并无专偏,也不相抵触。与此相适应,玄宗时期的各种大小、人数多少不一的宫廷音乐班子纷纷建立,乐工总人数也达到前所未有的阶段。公开的盛宴,其场面之大也达到前无古人的程度;又驯养"舞马",寻欢作乐。唐玄宗豪奢的音乐生活,一时风靡,上层贵族也争相效仿。

唐玄宗的音乐生活中有几个明显的特点:(1)对"胡乐"的偏爱,羯鼓、玉笛又是他的擅长;(2)对具有华夏传统属于"清乐"的琴音乐予以排斥;(3)对道、佛音乐也很钟爱,特别是佛乐法曲。《新唐书·礼乐志》又曰:

开元二十四年,升胡部于堂上。而天宝乐曲,皆以边地名,若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。明年,安禄山反,凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。⑱

安禄山反叛在天宝十四年(755),这里说的"后",即天宝十三年(754)。"诏道调、法曲与胡部新声合作"这件事和《唐会要》所载"天宝十三载改诸乐名"直接相关。《碧鸡漫志》(卷3)几处提到杜佑《理道要诀》,文字较多的一段是:

天宝十三载七月,改诸乐名,中使辅理琳宣进旨,令于太常寺刊石。⑲

"改诸乐名"要"刊石",说明这件事在当

⑮《新唐书·玄宗本纪》卷5,第154页。

⑯(唐)南卓《羯鼓录》,见《羯鼓录、乐府杂录、碧鸡漫志》标点本,上海古籍出版社1986年版,第5页。

⑰同注⑯,第3、4页。

⑱《新唐书·礼乐志》卷22,第476—477页。

⑲(宋)王灼《碧鸡漫志》卷3,见《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏曲出版社1982年版,第125页。

时是相当严肃而隆重的。

“诏道调、法曲与胡部新声合作”，记载的语言概念很清楚，说的是道乐、法曲（清乐性质的佛乐）与“胡乐”相沟通，但并没有提到“清乐”。虽说道乐和法曲基本性质上也属于“清乐”，但它们只是“清乐”中的一小部分。而“清乐”内涵丰富，包揽面广，它既历史悠久，又有广泛的社会文化基础。从唐玄宗对琴音乐的排斥，可推知“清乐”所遭遇的冷落。也由此可见，玄宗时期的中外音乐交流、融合，由于他个人爱好，其偏向性是很明显的。

《唐会要》改曲名的实例里，“胡乐”作品改为汉族曲名这一点也很清楚。如果根据这个记载，认为天宝时期，道乐、法曲与胡乐达到一定程度的融合，这是没有问题的。但是就此说胡乐和俗乐已合而为一，这还是有失偏颇的。因为道乐、法曲，毕竟只是“清乐”中的一部分，它们还不能概括“清乐”，也不能代表“清乐”。

一部以纪实为特点，产生在开元二十七年（739）的《唐六典》，题“李林甫等奉敕注”，虽说要比天宝十三年早15年，但注文提到大曲时，“雅”、“清”、“胡”三乐的概念是清楚的。《唐六典·太常寺》“协律郎”条注：

太乐署教乐：雅乐：大曲，三十日成；小曲，二十日成。清乐：大曲，六十日；文曲，三十日；小曲，十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌：大曲，各三十日；次曲，各二十日；小曲，各十日。高丽、康国一曲。[20]

太乐署里的“清乐”与“胡乐”是截然区分的。《唐会要》、《旧唐书》、《新唐书》以及《羯鼓录》等笔记可以说明唐玄宗天宝时期大量吸纳胡乐的史实，说明当时宫廷音乐发展的某一种倾向，并且可以说明产生这种倾向性的主要原因是出于唐玄宗个人，并不能说明天宝时期整个社会音乐的普遍情况。

五、刘贶《太乐令壁记》的著书体例与历史背景

《太乐令壁记》一书，今已失传，唯王应麟《玉海》载有少量佚文。《新唐书·艺文志》载“刘贶《太乐令壁记》三卷”[21]，北宋《崇文总目》记载：“《太乐令壁记》三卷，唐协律郎刘贶撰，分乐元、正乐、四夷乐合三篇。”[22]秦序根据《旧唐书·刘子玄传》提及刘贶的文字，推断刘贶的生活年代约在公元680—760年[23]。

南宋王应麟《玉海》“乐三”引用《书目》，列出《太乐令壁记》的章节：

上卷：乐元——歌一，诗二，舞三，扑四，律吕五。

中卷：正乐——雅乐六，立部伎七，坐部伎八，清乐九，西凉乐十。

下卷：四夷乐——东夷十一，南蛮十二，西戎十三，北狄十四，散乐十五，乐量十六，陈仪十七，兴废十八。[24]

《旧唐书·音乐志》在叙述“清乐”之后有这样一段话：

自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》、《杨伴》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月》等八曲。旧乐章多或数百言。武太后时，《明君》尚能四十言，今所传二十六言，就之讹失，与吴音转远。刘贶以为宜取吴人使之传习。以问歌工李郎子，李郎子北人，声调已失，云学于俞才生。才生，江都人也。今郎子逃，《清乐》之歌阙焉。又闻《清乐》唯《雅歌》一曲，辞典而音雅，阅旧记，其辞信典。[25]

秦序分析这段话，认为原出刘贶《太乐令

---

⑳（唐）李林甫等《唐六典》卷14，陈仲夫点校，中华书局1992年版，第399页。

㉑《新唐书·艺文志》卷57，第1436页。

㉒（宋）王尧臣等《崇文总目》（卷1），《四库全书》文渊阁本，上海古籍出版社1987年影印。

㉓ 秦序《刘贶与《太乐令壁记》》，《黄钟》1993年第1、2期。

㉔（宋）王应麟《玉海》卷105，见中央音乐学院中国音乐研究所编《中国古代音乐史料辑要》（第一辑），中华书局1962年版，第572页。

㉕《旧唐书·音乐志》卷29，第1067—1068页。

壁记》，只是其中有的地方改用了转述[26]。这个分析是据理的。这段文字中记载的“自长安以后”，是指长安在“安史之乱”失陷又收复之后的时间里。长安收复是在至德二年(757)，由此可进一步推断，刘贶著《太乐令壁记》最早也要在至德二年。

历史学界对“安史之乱”的分析，比较认同的意见是：这是一场华夷之间的民族矛盾。[27]“安史之乱”平息以后，政治和文化上的反思也如涌潮一般。“华”、“夷”问题集中到音乐上来，就是“清乐”和“胡乐”之争了。而唐玄宗喜好胡乐和大量吸收胡乐的事实则成为文人墨客抨击的目标。如白居易(772—846)的《法曲歌》：

……法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。[28]

白居易诗中已经直指“开元二十四年，升胡部于堂上。……后又诏道调、法曲与胡部新声合作”这件事。如果说“安史之乱”是因为唐玄宗喜好胡乐而引起的，这是没道理的；如果说是因为唐玄宗贪图享受，不理朝政，那还有点道理。可是在当时“安史之乱”后痛定思痛的时候，这样的想法相当普遍。唐人的笔记中也是这样认为的，并掺合着阴阳五行。如唐郑綮《开天传信记》：

西凉州俗好音乐，制新曲曰《凉州》，开元中列上献。上召诸王贺，舞蹈称善，独宁王不拜。上顾而问之，宁王进曰：“此曲虽嘉，臣有闻焉：夫音者，始于宫，散于商，成于角、徵、羽，莫不根柢囊橐于宫、商也。斯曲也，宫离而少徵，商乱而加暴。臣闻宫，君也；商，臣也。宫不胜则商劳卑，商有余则臣事僭，卑则逼下，僭则犯上。发于忽微，形于音声，播于歌詠，见之于人事。臣恐一日有播越之祸，悖逼之患，莫不兆于斯曲也。”上闻之默然。及安史作乱，华夏鼎沸，所以见宁王审音之妙也。[29]

直到《新唐书》的作者，仍然把这样的观念写进了史书：

开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。明年，安禄山反，凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。[30]

《新唐书·五行志》：

天宝后，诗人多为忧苦流寓之思，及寄兴于江湖僧寺。而乐曲亦多以边地为名，有《伊州》、《甘州》、《凉州》等，至其曲遍繁声，皆谓之“入破”。又有胡旋舞，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之。破者，盖破裂云。[31]

刘贶身处这样的历史环境，是不可能不受到这样的社会思潮影响。《太乐令壁记》的著书体例除“乐元”讲歌、舞体裁和律吕外，具体是分“正乐”和“四夷乐”两部分，并不以“雅”和“俗”来划分。“正乐”是“华”，“四夷乐”是“夷”，是全书最主要的类别区分。“正乐”当中属于俗乐性质的“清乐”、“西凉乐”，与雅乐同属于“正乐”；而“四夷乐”当中，无论是当时影响较大的西域诸国音乐，还是影响较小的“东夷”、“南蛮”音乐，都属于四夷乐。这已清楚说明作者对“华”、“夷”音乐及其地位的不同认识，这是“安史之乱”之后文人思想中“华”、“夷”民族矛盾观念的一种反映。

“正乐”之中除雅乐、坐立部伎是清乐和西凉乐。对西凉乐的“正乐”性质，佚文中有一段叙述：

《西凉乐》盖后魏平沮渠氏所得也。乐有钟磬，盖凉人所传中国之旧乐，而杂以羌胡之声也。[32]

㉖ 同注㉓。

㉗ 陈寅恪《隋代政治史述论稿》，上海古籍出版社1997年版，第27页。

㉘ (唐)白居易《法曲歌》，见中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编《全唐诗中的乐舞资料》，音乐出版社1958年版，第169页。

㉙ (唐)郑綮《开天传信记》，见《开元天宝遗事十种》标点本，上海古籍出版社1985年版，第51—52页。

㉚《新唐书·礼乐志》卷22，第476—477页。

㉛《新唐书·五行志》卷35，第921页。

㉜ 同注㉔，第568页。

《太乐令壁记》肯定唐初以“雅”正“俗”，也包含着对胡乐的针砭，佚文中有一段曰：

……合考隋氏所传南北之乐，以梁、陈尽吴楚之声，周、齐皆胡虏之音。乃命太常祖孝孙正宫调，起居郎吕才习音韵，协律郎张文收考律吕，作降神之乐，象功之舞，则天下靡然向风。[33]

面对胡乐的大盛和清乐的冷落，作者的叙述也已近于大声疾呼：

自周、隋以来，管弦杂曲将数百，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，唯弹琴家犹传楚、汉旧声，及清调、瑟调，蔡邕杂弄。[34]

《太乐令壁记》的著书体例及有关佚文还说明，尽管是在开元天宝之后，“清乐”中还有一部分是独立的，并不能说“清乐”和“胡乐”完全合而为一了。

六、杜佑《理道要诀》

杜佑（734—812）是唐代的政治家、理财家和史学家，历经玄宗至宪宗六朝，历任德宗、顺宗、宪宗三朝宰相。生平经历了玄宗开元天宝的极盛到“安史之乱”后的衰败时期。他所著《通典》，曾经是“大传于时，礼乐刑政之源，千载如指诸掌，大为士君子所称”[35]。他所著《理道要诀》，今已不存。《新唐书·艺文志》“丙部子录·杂家类”记载“杜佑《理道要诀》十卷”[36]。

陈振孙《直斋书录解题》“杂家类”载“《理道要诀》解题”曰：

唐宰相杜佑撰，凡三十三篇。皆设问答之辞，末二卷记古今异制。盖于《通典》中撮要以便人主观览。[37]

从作者著书的书名来看，讲的是“理道”。《旧唐书·杜佑传》说杜佑是“性嗜学，该涉古今，以富国安人之术为己任”[38]。《理道要诀》似乎是这位忧心仲仲的唐代宰相，在总结了历史和现实的经验之后写出了“理道”之“要诀”。《理道要诀》今虽不存，但从《通典》中有关的文字来看，还可看出杜佑这方面的思想。《通典》“总序”曰：

……夫理道之先在乎行教化，教化之本在乎足衣食。《易》称聚人曰财。《洪范》八政，一曰食，二曰货。《管子》曰：“仓廪实知礼节，衣食足知荣辱。”夫子曰：“既富而教。”斯之谓矣。夫行教化在乎职官，设职官在乎审官才，审官才在乎精选举，制礼以端其俗，立乐以和其心，此先哲王致治之大方也。[39]

杜佑的理道思想，用今天的话讲是：发展经济是第一位的，其次才是教化。

对待历史上的学说，杜佑明显倾向于《管子》。《新唐书·艺文志》“丙部子录·法家类”还记载“杜佑《管子指略》二卷”[40]。礼乐教化上，杜佑采纳了儒家思想。《通典·乐》“序”：

乐也者，圣人之所乐，可以善人心焉。所以古者天子、诸侯、卿大夫无故不彻乐，士无故不去琴，以平其心，以畅其志，则和气不散，邪气不干。此古先哲后立乐之方也。[41]

涉及华夷文化问题，亲身感受到“安史之乱”的杜佑，和当时许多文人一样对“胡乐”十分反感，视之为排斥之列：

……胡乐荐臻，其声怨思，其状促遽，方之郑卫，又何远乎！爰自永嘉，戎羯迭乱，事有先兆，其在于兹。……而人间胡戎之乐，久习未革。古者因乐以著教，其感人深，乃移风易俗。将欲闲其邪，正其颓，唯乐而已矣。[42]

《通典·乐》的体例分如下几部分：

一、历代沿革上

二、历代沿革下

㉝ 同注㉔，第573页。

㉞ 同注㉔，第568页。

㉟ 《旧唐书·杜佑传》卷147，第3983页。

㊱ 《新唐书·艺文志》卷59，第1537页。

㊲ 《四库全书》文渊阁本，上海古籍出版社1987年影印。

㊳ 《旧唐书·杜佑传》卷147，第3982页。

㊴ （唐）杜佑《通典》卷1，王文锦等点校，中华书局1992年出版，第1页。

㊵ 《新唐书·艺文志》卷59，第1532页。

㊶ 《通典》卷141，第3587页。

㊷ 《通典》卷141，第3587—3588页。

三、十二律，五声八音名义，五声十二律旋相为宫、相生法，历代制造

四、权量，八音，乐悬

五、歌，杂歌曲，舞，杂舞曲

六、清乐，坐立部伎，四方乐，散乐，前代杂乐

七、乐议

如果说《通典·乐》叙述结构是沿用了《太乐令壁记》，这是片面的。因为《通典》是一部典章制度史，它的编撰原则是把历代史书中"志"贯通起来。《通典·乐》的体例主要是参照了《宋书·乐志》和《隋书·音乐志》。

《宋书·乐志》(卷19—22)：

乐一：历代宫廷雅乐，散乐，歌，舞，乐器

乐二：宫廷雅乐歌词

乐三：但歌，相和，清商三调歌诗，大曲

乐四：鼙舞歌诗，铎舞歌诗，杯盘舞歌诗，巾舞歌诗，白伫舞歌诗，鼓吹铙歌词

《隋书·音乐志》(卷13—15)：

上：历代宫廷雅乐(至梁朝)，梁雅乐歌词、鼓吹乐，陈雅乐舞辞

中：北齐宫廷雅乐及歌词、鼓吹乐，北周宫廷雅乐及歌词，隋鼓吹乐，开皇乐议

下：隋宫廷雅乐及歌词，乐器，宫廷燕乐(七部乐)及其他外来音乐，鼓吹乐

只是在处理"清乐"和"胡乐"上，不像《隋书·音乐志》那样把它们并立在"宫廷燕乐"里，而是更多地参考了《太乐令壁记》的体例，把"清乐"和"四方乐"区别开来。这也是因为杜佑时代民族问题所带来的"华夷"观念仍然与刘贶相近。

既然杜佑对"胡乐"是如此地排斥，那么《理道要诀》中何以出现"天宝十三年改诸乐"的记载？

《理道要诀》讲的是"理道"，本来没有必要讲这件事；要讲这件事，那就只有一个理由，就是把这件事作为一个讽刺、批评的对象来讲。讽刺、批评开元十三年的"诏道调、法曲与胡部新声合作"，目的不是为了别的，就是想通过这样一件历史事件，吸取历史教训。而最有可能的，这段文字是位于该书末二卷的"古今异制"中。因为唐玄宗这件事的确称得上是有违"古法"的异制。

因为是一个反面的例子，杜佑就没有必要把它放入经典性的《通典》里。

七、徐景安《乐书》"雅俗"二部

徐景安，新、旧《唐书》不载其人物列传，唯《新唐书·艺文志》载"徐景安《历代乐仪》三十卷"[43]。北宋《崇文总目》记载："《历代乐仪》三十卷，唐叶郎徐景安撰。总序律吕，起周汉讫于唐，著唐乐章。差为详悉。"[44]岸边成雄推断徐景安为唐末人[45]。

王应麟《玉海》载"徐景安《乐书》"一些佚文，研究者一般认为此书即是《新唐书·艺文志》所载的《历代乐仪》。佚文中涉及著书体例的是：

《玉海》"乐三"："自一至十述声律器谱，自十一至三十述祀乐之仪。"[46]王应麟在按语中列出了《历代乐仪》各卷的卷名。

佚文中涉及"雅俗二部"及有关文字的是这样一段：

《玉海》"律吕下"：

徐景安乐书：

五音旋宫第三：五音者，宫、商、角、祉、羽也。旋宫者，律生十二声也。……

历代乐名第四：唐乐以十二律各顺其乐，旋相为宫。

雅俗二部第五：雅乐均调法著旋宫，一律五音，相声二变，起自黄钟为始，循于仲吕为终。十二律总十二均，音六十声，成八十四调，皆京房参定，荀勖推成。俗乐调有七宫、七商、七角、七羽合二十八调而无祉调。

㊸ 《新唐书·艺文志》卷57，第1436页。

㊹ (宋)王尧臣等《崇文总目》卷1，《四库全书》文渊阁本，上海古籍出版社1987年影印。

㊺ 同注③。

㊻ 《玉海》卷105，第573页。

乐章文谱第十：雅乐成调无出七声，七声音宫、商、角、祉、羽均也。[47]

从“雅俗二部第五”以下所抄录的文字，可见是叙述了“雅乐”和“俗乐”的两种不同的宫调理论。前者是雅乐的八十四调，后者是俗乐的二十八调。岸边成雄以此认为唐代音乐从雅、胡、俗三部分演变成雅俗二部分，并引用《新唐书·礼乐志》（卷22）“自周、陈以上，雅、郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰‘部当’”为佐证。这样的看法似有表面之嫌。

以上佚文所显示，徐景安《历代乐仪》没有具体谈“清”和“燕”的问题，他讲的是“雅俗二部”，而且讲的是宫调理论。这个记载说明唐末宫廷音乐的宫调雅乐有八十四调，推说是“京房参定，荀勖推成”；俗乐有二十八调，有七宫、七商、七角、七羽。雅乐八十四调，是否是“京房参定，荀勖推成”，尚可讨论。俗乐有二十八调，从调名上分析，应是源于苏祗婆、郑译的乐调。

俗乐调，既然不再分“清”和“燕”，那么它们清乐和燕乐在乐理上同属一个体系，即“俗乐二十八调”。

“清乐”和“燕乐”都用相同的乐理（俗乐二十八调），是中外音乐交流的结果。俗乐二十八调的普遍应用，也促进了中外音乐的融合。但不能就此肯定“清”和“燕”已经合而为一。是如今天的中国传统音乐，演奏、记谱大都用西方大小调乐理，但中国传统音乐和西乐，仍然是两种不同形态、风格的音乐。共同的乐理能规范中外音乐属于乐理范围内的基本概念，但不能概括它们各自所有的艺术形态特征。

《新唐书》说“隋文帝始分雅、俗二部，至唐更曰‘部当’”。接下来的话是“凡所谓俗乐者，二十有八调……”[48]讲的是“俗乐二十八调”的具体调名和调关系。如果说《新唐书》这条史料来源于徐景安《乐书》，那么它更能说明徐景安这条记录讲的是宫调问题而不是别的。

晚唐时的段安节，《新唐书·段志玄传》记载他是“乾宁中为国子司业。善乐律，能自度曲云”[49]。他以“耳目所接”写成的《乐府杂录》，在记录歌、舞、乐器等具体内容之前叙述了“雅乐部”、“云韶部”、“清乐部”、“鼓吹部”、“驱傩”、“熊罴部”、“鼓架部”、“龟兹部”、“胡部”，一共九个“部”。因为是作者“耳目所接”，不能强求它内容的全面和分类逻辑的严密。其中“清乐部”的内容是：

乐即有琴、瑟、云和筝（其头像云）、笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝、拍板。戏即有弄《贾大猎儿》也。[50]

属于“燕乐”的，至少有“龟兹部”、“胡部”。《乐府杂录》透露的音乐史信息是：至少在晚唐乾宁时期，“清”、“燕”还是可以各自独立的。

八、沈括与陈旸的“雅、清、燕”之说

北宋建立以后，边患始终不断。开始是辽朝的侵犯，几次败仗以后，景元元年（1004）宋朝与辽订下屈辱妥协的“澶渊之盟”，以每年向辽朝交纳“岁币”换得战争的平息。以后是西夏的侵犯，几次战争以后，于庆历四年（1044）和西夏订立和约，又以“岁币”换得暂时的安宁。这样，契丹和党项成为宋王朝外患的一块心病。而宋朝又一味采取“守内虚外”的政策，以致边患越来越严重。沈括和陈旸都是生活在这样历史条件下的士大夫。

与外民族战争的现实，又连连处于被动地位，“华”、“夷”文化的冲突在士大夫阶层当中也就不可避免地被提出来。前引沈括《梦溪笔谈》（卷5）的文字，连同它整段前后文字来分析，不难看出作者以“华乐”排斥“夷乐”的思想。其中“自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合著，自此乐奏全失古法”，这样的说法未

---

[47] 《佚海》卷7，第503—504页。

[48] 《新唐书·礼乐志》卷22，第473页。

[49] 《新唐书·段志玄传》卷89，第3764页。

[50] （唐）段安节《乐府杂录》，见中国戏曲研究院编《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏曲出版社1982年版，第42页。

免有些过头，不符合历史事实。但沈括的目的是批评这件事，引以为鉴，也以此表达自己对“胡乐”的看法。界定出“雅、清、燕”三乐，目的是想理清“清乐”与“燕乐”之分。

历经隋唐将近四百年的历史，大量的外来音乐（夷乐）已经汉化成为华夏民族音乐的一部分，原有传统音乐的传承由于受外来音乐的影响也发生一定程度的变化。时过境迁，音乐的民族性已经不能再用当年的雅、清、燕三乐来划分了。大量的外来曲调在汉化中成为汉民族流行的音乐，琵琶、奚琴、觱篥等外来乐器在汉化过程进一步发展，成为汉民族喜爱的乐器。在苏祗婆“五旦七调”影响下形成的“燕乐二十八调”，经过唐、五代的音乐实践，已经成为宋代音乐生活中的基本乐理。以整体上的音乐民族性而言，北宋时的音乐既不同于隋初“雅、清、燕”三乐并立，也不同于唐玄宗开元天宝胡乐一时盛行的局面，而是一个历经隋、唐、五代将近四百年之久吸收融合大量外来音乐之后又迈上一个新台阶的华夏音乐。

无论沈括怎样批评郑译八十四调致使“清浊混淆，纷乱无统，竟为新声”，就连北宋皇帝宋太宗亲制的大、小曲，用的乐理也是间接受苏祗婆“五旦七调”影响、直接受郑译八十四调影响的“燕乐二十八调”[51]。当然，吸收融合外来音乐体现在音乐的各方面（曲调、乐器、器乐合奏等），也并不是整齐划一的，有多少的不同，也有深浅的差异。但是总的情况，已是今非昔比了。

所以，北宋时的“清乐”，已不是当年隋初的“清乐”；北宋时的“燕乐”，也不是当年隋初的“燕乐”。沈括试图理清“清乐”和“燕乐”，已不符合当时社会的音乐实践。

陈旸的生活年代要比沈括晚一些，这方面的思想与沈括相近。《乐书》的“乐图论”把乐器分为“雅部”、“胡部”、“俗部”。陈旸是这样叙述“胡部”乐器的：

《周官》“韎师掌教韎乐”，“旄人掌教舞夷乐”，“鞮鍪氏掌四夷之乐，与其声歌。凡祭祀飨宴用焉”。然则胡部之乐，虽先王所不废，其用之未尝不降于中国。雅部之后也。故韎师、旄人、鞮鍪氏，所以居大司乐之末欤。……然则匈奴亦通用中国乐矣。用华音变胡俗可也，以胡音乱华，如之何而可？[52]

陈旸的看法，简要地说就是：胡部之乐可以用，是先王所不废的，但胡音不能乱华。这样的看法，道理上好像可以成立，但实践上是很难讲清楚的，更不能面对隋唐以来吸收外来音乐的历史。这样，在具体叙述乐器时，种种矛盾就暴露出来了。

梨形音箱琵琶从西域传来，史料记载清楚。《通典·乐》曰：

……其它皆充上锐下，曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。……五弦琵琶，稍小，盖北国所出。[53]

《乐书》（卷129）“乐图论胡部八音丝之属（下）”记载的琵琶有：

搊琵琶、大琵琶、小琵琶、昆仑琵琶、秦汉琵琶、龟兹琵琶、蛇皮琵琶、屈茨琵琶。

《乐书》（卷145）“乐图论俗部八音丝之属（中）”记载的琵琶有：

双凤琵琶、金缕琵琶、直项琵琶、曲项琵琶、大忽雷琵琶、小忽雷琵琶、阮咸琵琶、云和琵琶、二弦琵琶、六弦琵琶、七弦琵琶、八弦琵琶。

既然有“胡”、“俗”之分，又何以“胡部”有琵琶、“俗部”也有琵琶？面对像琵琶这样已经完全华化的外来乐器，陈旸只能陷于亦“胡”亦“俗”的尴尬境地。

觱篥这件乐器，自北朝以来就传入中原，到北宋的时候已经完全成为中国的乐器，并在乐队中是重要的“头管”。《乐书》（卷131）的记载中却不能接受这样的现实：

觱篥……今鼓吹教坊用之以为头管，是

---

51 （元）脱脱等《宋史》卷142，中华书局点校本1985年版，第3351页。

52 （宋）陈旸《乐书》卷125，《四库全书》文渊阁本，上海古籍出版社1987年影印。

53 《通典》卷144，第3679页。

进夷狄之音加之中国雅乐之上。不几于以夷乱华乎？降之雅乐之下作之国门之外可也。

奚琴，原出北方奚族，唐代人已改称“嵇琴”，已显现出这件乐器的华化。孟浩然（689—740）诗《仲宴荣山人池亭诗》有“竹引嵇琴入，花邀戴过客”。崔令钦（开元时人）《教坊记》记载的三百多首曲名中已有《嵇琴子》。《宋史·乐志》（卷126）记载景祐（1034—1038）年间，李照制定的雅乐乐器中有一件是“大嵇”。但《乐书》作者还是不愿意接受奚琴华化的史实，情愿说它是外族乐器。

论及羯鼓时，还在数落唐玄宗（卷127）：

羯鼓……臣尝观齐鲁峡谷之会，齐侯作夷乐，以悦鲁君。孔子必历阶而斥去之。盖夷乐不可乱华。如此，又况宋璟之相明皇，躬亲悦之以启心之淫乎？已而卒有戎羯安氏之祸。

论及“胡角”时，同样不能面对胡角传入中国的历史，并借此批评朝廷鼓吹乐是“胡乐”（卷130）：

胡角，本应胡笳之声。……其大者，谓之簸逻迴，胡人用之，本所以惊中国马，非中华所宜用也。圣朝审定音乐……是用羌胡之音以和军旅、以节声乐。曷为不易以先王雅乐，以为鼓吹乎？存之有亏中国之制，削之则华音著而胡音息，岂非强中国弱夷狄之意欤！

岸边成雄《唐代音乐文献解说》云：

宋陈氏《乐书》在说明乐器时，把它们按八音分类，进而更细分为雅胡俗三部分，对此想还说一句。宋继承了唐末的新俗乐而称为燕乐，使之与雅乐对立，故可以考出雅俗两立之大势。因此，陈氏所说之雅胡俗决不是反映当时的音乐的大势，恐怕应是唐代前半的大势的权宜引用。以此形式的、权宜的概念套到唐宋时的音乐上之说也有，但可以说是颇为稚俗的考虑吧。[54]

岸边成雄的评述，有说得对的地方，但似还未触及问题的根本。

两宋文人论及音乐，几乎一直遇到“华、夷”问题。郭茂倩撰写《乐府诗集》论述清商乐时说“清乐者，九代之遗声”，似也有夸大之嫌[55]。蔡元定论述燕乐，认为“燕实出于雅”[56]，这是不能承认外来音乐（燕乐）的传入。姜白石《大乐议》建议朝廷宴乐“胡部不可杂”[57]，也是一种脱离实际的“排胡”倾向，而此时的“胡乐”已经是华化的胡乐了。

外寇入侵的现实下，文人民族情感之激烈是自然而然的，论及音乐文化，一时激愤，失之偏颇的地方也是在所难免。但是胡乐传入中国，已经成为历史；华夏音乐中已经吸收融和了许多外夷音乐，也已经成为历史。偏颇造成的负面影响是使社会对以往历史的认识不客观，留下的著作也容易给后人造成误解。

九、《文献通考》“雅、胡、俗”三部说

北、南两宋约三百年的时间，华夏民族几乎一直处在与外民族战争的矛盾中，但最后还是失去了政权。改朝换代之际，出现了史学家马端临（1254—1323）。他编撰了一部超越杜佑《通典》和郑樵《通志》的典章制度史《文献通考》。其中“乐考”（卷128—148）记录乐器时也分“雅、胡、俗”三部。《文献通考·自序》叙述了作者编撰“乐考”的思想：

《记》曰：“声音之道，与政通矣。”故审乐以知政，盖言乐之正哇有关于时之理乱也。……宋莫盛于天圣景祐之时，然当时胡瑗、李照、阮逸、范镇之徒拳拳以律吕未谐和、声音未正为忧，而卒不克。更置至政和时始制《大晟乐》，自谓古雅。而宋之土宇且陷女真矣！……乐既成而政已秕，国已衰矣。隋开皇中制乐用何妥之说，而摈万宝常之乐。及乐成，宝常听之泫然曰：“乐声淫厉而哀，不久天下将尽。”噫！使当时一用宝常之议，能救隋之亡乎？然宝常虽不能制乐以保隋之长存，而犹能听乐

---

54 同注③。

55 郭茂倩《乐府诗集》卷44，中华书局1979年版，第638页。

56 郑祖襄《燕乐》、燕乐音阶和燕乐宫调再研究》，《艺苑（音乐版）》1985年第4期。

57 《宋史》卷131，第3053页。

而知隋之必亡。其宿悟神解，亦有过人者。窃尝以为世之兴衰离乱，固未必由乐。然若欲议乐，必如师旷、州鸠、万宝常、王令言之徒，其自得之妙，岂有法之可传者？……次八音之属，各分雅部、胡部、俗部，以尽古今乐器之本末。……[58]

显然，马端临对北宋以来考订雅乐有很大的反感，对于万宝常"审乐以知政"又偏爱过头。在具体论述"八音"时，大段引用了陈旸《乐书》文字，已说明著述者的思想倾向，尊"华"排"夷"的音乐观念时有出现（卷134、135）：

铜锣，后魏宣武以后，始好胡音。泊于迁都，屈茨琵琶、五弦箜篌、胡笳、胡鼓、铜钹、打沙罗，其声大抵初颇纾缓，而转躁急。盖其音源出西域，被之土木，故感其声者，莫不奢淫躁竟，举止佻轻，或踊或跃，乍动乍息，跷脚弹指，撼头弄目，情发于中而不能自止。此诚胡声之败华俗也。

胡缶，古者西戎用缶以为乐，党项因亦击缶焉。然则缶本中国乐器，窃意夷人窃而用之也。

马端临是南宋史官及宰相马廷鸾之后，《文献通考》是作者"会通因仍之道"的典章制度史之作。入元以后，他一直在南方以教书为生，并拒绝到北方任官。面对蒙古族统治的中国，著书中倾注着强烈的民族感情是显而易见的，但"乐考"自己的"注"，言辞却没有像陈旸那样激烈，显示出一位史学家的冷静和理智。对于唐玄宗因喜好胡乐而招致"安史之乱"，马端临的看法比陈旸深刻（卷142）：

……然成周之时，未尝不以夷乐参用于祭享之间也。迹明皇所以召衅稔祸者，自有其故，岂皆"入破"合奏致之乎？

大体上可以说，"乐考"论述乐器分"雅部、胡部、俗部"，目的还是在"尽古今乐器之本末"。

结　语

华、夷及其文化上的冲突与融合，是自华夏民族诞生以来几乎是在中华民族的历史上从未间断过的。政治上的腐败、社会矛盾的激烈和军事上的失利，造成外强入侵、甚至外强入主中原。这不能怪罪于容纳和吸收外来音乐，音乐没有这么大的作用和影响力。人对音乐的过于迷恋，是人的问题，不是音乐的问题。对于音乐本身来说，外来因素只会促进它的发展，使其更为丰富。范文澜《中国通史》（四）说：

文化输出国不必自骄，文化输入国不必自卑，某一国文化为别一国所吸收，这种输入品即为吸收者所拥有。譬如人吃猪肉，消化后变成人的血肉，谁能怀疑吃猪肉的人，他的血肉是猪的血肉而不是人的呢！[59]

杨荫浏《中国音乐史纲》"结论"中说：

全部中国音乐史，可以说，是一部民间音乐的发展史，其中民间音乐的发展，常包含着对于一部分外来音乐的吸收与融化。……[60]

"安史之乱"几百年之后，遇到新的民族矛盾，文人还要捡起历史陈年的老话去责备唐玄宗喜好"胡乐"，这是传统儒家思想衍生出的一种偏见。不能去触及社会制度下真正的矛盾和原因，而把这种无奈转嫁为对外来音乐的指责，外来音乐成了一种牺牲品。这是中国历史文化发展中的一种悲剧现象。

当然，一切都已经是历史，写成文本的著作也已经流传下来，留给今天的是思考与分析，面对的是今天和未来。

作者单位：中央音乐学院音乐学系

---

58 马端临《文献通考》，中华书局1986年影印本，第7页。

59 范文澜《中国通史》（四），人民出版社1965年版，第455—456页。

60 杨荫浏《中国音乐史纲》，上海万叶书店1952年版，第332页。